

SÜDASIEN-INSTITUT DER UNIVERSITÄT HEIDELBERG
SOUTH ASIA INSTITUTE OF HEIDELBERG UNIVERSITY

Sonderdrucke der Mitglieder
Reprints of publications of staff members

No. 82:

RAU, Heimo (Südasiens-Institut):

Die Āyākapaṭas auf den Stūpa-Darstellungen von Amarāvati, Gumma-
ḍidurru und Nāgarjunakoṇḍa (The āyākapaṭas on the stūpa represen-
tations from Amaravati, Gummāḍidurru and Nāgarjunakoṇḍa).

SD aus: Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft,
Suppl. I, Teil 3, 1969.

SONDERDRUCK

Zeitschrift der Deutschen
Morgenländischen Gesellschaft

IM AUFTRAG DER GESELLSCHAFT HERAUSGEGEBEN VON ANTON
SPITALER UNTER MITWIRKUNG VON ERNST DAMMANN, HERBERT
FRANKE, JOHANNES FRIEDRICH, GEORG BUDDRUS

SUPPLEMENTA I

VXII. DEUTSCHER ORIENTALISTENTAG

VOM 21. BIS 27. JULI 1968

IN WÜRZBURG

VORTRÄGE

HERAUSGEGEBEN VON WOLFGANG VOIGT

TEIL 3



FRANZ STEINER VERLAG GMBH · WIESBADEN

1969

 Library

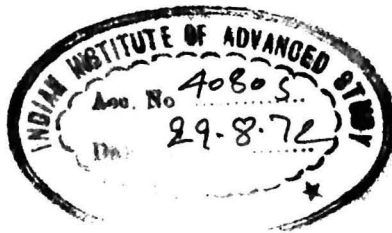
IAS, Shimla

PH 050



00040805

PH



DIE ĀYĀKAPATAS AUF DEN STŪPA-DARSTELLUNGEN VON AMARĀVATĪ, GUMMAḌIDURRU UND NĀGĀR- JUNAKOṆḌA

VON HELMO RAU, STUTTGART

In seiner frühen Gestalt besitzt der *stūpa* einen kreisrunden Grundriß. Darüber steigt die Trommel und dann das Ei (*aṇḍa*) des massiven Baukörpers auf. Ein deutlicher Absatz trennt die zylindrische Basis von der bekronenden Halbkugel. Bei größeren *stūpas* ist dieser, *medhi* genannte, Absatz breit wie ein Umgang und kann als oberer (zweiter) *pradakṣiṇāpatha* benutzt werden. Auf jeden Fall wird er von einer *vedikā* umschlossen. Zugänglich ist die *medhi* in Sāñci über zwei gegenläufige Treppen an der Südseite. In Amarāvati konnte bisher kein Treppenaufgang nachgewiesen werden. Den ganzen *stūpa* samt dem unteren *pradakṣiṇāpatha*friedet der Ring der *mahāvedikā* ein. Vier Tore bieten Einlaß. An ihnen konzentriert sich der Bildschmuck.

Eine eigentümliche Neuerung und Bereicherung findet sich im Laufe der Entwicklung bei den *stūpas* in Āndhradeśa¹. Dort treten gegenüber den Toren an der Trommel des *stūpa* in allen vier Himmelsrichtungen rechteckige Vorsprünge auf, die vom Fußboden bis zur Höhe der *medhi* reichen. Nach dem Plan des *stūpa* von Amarāvati, wie ihn sein Entdecker COLONEL MACKENZIE zeichnete, waren diese Vorsprünge jeweils 9,75 m lang, 1,83 m tief und 6,10 m hoch. In Nāgārjunakoṇḍa, wo sich die entsprechenden Maße beim großen *stūpa* noch in situ feststellen lassen, beträgt die Länge eines Vorsprungs 6,71 m und die Tiefe 1,52 m. Aus den zahlreichen, in Amarāvati und an anderen Ruinenstätten in Āndhradeśa aufgefundenen Platten mit *stūpa*-Darstellungen läßt sich der Aufriß leicht rekonstruieren. Hier ist der Versuch von PERCY BROWN², der freilich nicht maßgerecht ist, sondern zu schmal und steil, weil er sich zu eng an die überhöhten *stūpa*-Darstellungen anschließt. Die vorspringende Plattform ist im Grunde ein vorgeschobener

¹ D. BARRET, *Sculptures from Amarāvati in the British Museum*, London 1934; PH. STERN et M. BENISTI, *Évolution du Style Indien d'Amarāvati*, Paris 1961; M. BENISTI, *Étude sur le stūpa de l'Inde ancienne*, Bulletin d'École française d'Extrême-Orient, t. L. fasc. 1., Paris 1960. — Ferner V. S. AGRAWALA, *Indian Art*, Varanasi 1965, im Kapitel über Amarāvati 283 ff. und im Kapitel über Nāgārjunakoṇḍa 296 ff.

² P. BROWN, *Indian Architecture (Buddhist and Hindu)*, Bombay 1956, t. XXXV.

Teil der *medhi*, die *vedikā* wird balkonartig vorgezogen. Über ihr ragen fünf, drei bis fünf Meter hohe, achteckige Pfeiler empor, jeder einzelne gewöhnlich von einem Dach mit einem *caitya*-Fenster bekrönt, in Nāgārjunakoṇḍa von einer Art Kuppel. Der mittlere trägt außerdem in jedem Falle einen kleinen *stūpa*. An der Basis sind sie mit Reliefdarstellungen geschmückt. Dort finden sich entweder fünf *stūpas* oder fünf Buddhas oder folgende Reihe von Sinnbildern für *bodhi*, *dharmacakrapravartana* und *parinirvāṇa*: *bodhivṛkṣa*, *dharmacakra*, *stūpa*, *dharmacakra*, *bodhivṛkṣa* (in dieser hin- und rückläufigen Reihenfolge). Diese hoch aufragenden Pfeiler sind in der Funktion, den Eingang hervorzuheben, an die Stelle der *torāṇa*-Aufbauten getreten, wie wir sie aus Bhārhut und Sāñci kennen.

Die vorgezogenen Plattformen tragen den Namen *āyāka*. Bei Stifterinschriften in Āndhradeśa kommen die Bezeichnungen *uttarāyāka* und *dakhināyāka* vor, die nördliche bzw. die südliche Plattform. Die Pfeiler werden in den Inschriften *āyākakhaṁbha* genannt. Unter den fünf Pfeilern auf der Vorderseite des Vorbaues befinden sich bildliche Darstellungen. Wir unterscheiden dabei das kleine querrechteckige Relief, das seinen Platz als Teil der *vedikā* unmittelbar unter den *āyākakhaṁbhas* hat und das wir mit BARRETT in seinem Katalog der Amarāvatisulpturen im Britischen Museum als *āyāka*-Fries bezeichnen wollen, von dem großen hochrechteckigen Bildwerk, das darunter die Breite und Höhe der Toröffnung einnimmt. Für dieses benutzen wir die Bezeichnung *āyākaṇḍa*, die als solche in den Stifterinschriften in Āndhradeśa nicht nachzuweisen, sondern analog zu Mathurā gebildet ist, wo das Wort als *āyāgaṇḍa* erscheint. BÜHLER³ hat für dieses Wort die Übersetzung „tablet of Homage or Worship“ eingeführt, LÜDERS⁴ folgt ihm und AGRAWALA (V. S.) erklärt: „the words Āyāga at Mathurā and Āyāka at Jaggayyaṇḍa seem both to have been derived from Aryaka which in Sanskrit means ‘honourable’ or ‘worthy of reverence’“⁵. Wir verstehen unter einem *āyākaṇḍa* in Āndhradeśa zugleich ein Bild, das am *āyāka*, dem geschilderten *stūpa*-Vorbau, angebracht ist, ganz gewiß eine Stelle, die in ihrer architektonischen Funktion zur *pūjā* besonders einlädt. Auf die *āyāgaṇḍas* von Mathurā kommen wir später zurück.

Es waren anfangs Reliefs mit *nāgas*, dann solche mit Symbolen wie Thron und Rad, schließlich waren es Buddhabilder, die an dieser Stelle eingesetzt wurden. Da das Tor offen stand und nicht mehr wie in Sāñci einen abgewinkelten Eingang und einen reichverzierten Oberbau hatte, konnte man das Relief und die darüber aufragenden *āyākakhaṁbhas* schon von weitem sehen. Der Eintretende ging direkt auf dieses Heiligenbild zu,

³ *Ep. Ind.* II, 314.

⁴ *Mathurā Inscriptions* § 17.

⁵ Vgl. V. S. AGRAWALA, *Mathurā Āyagaṇḍas*, in: *Studies in Indian Art*, Varanasi 1965, 178.

mochte es nun durch Sinnbilder oder durch einen menschengestaltigen Buddha die heilige Würde des Ortes verkündigen. Wir ordnen die zahlreichen *stūpaṭapaṭas*, die Platten mit *stūpa*-Darstellungen, die uns den Aufbau und das Aussehen der *stūpas* von Āndhradēśa aufbewahrt haben, in bezug auf diese Torbilder in drei Gruppen, von denen die erste *nāga*-Darstellungen, die zweite Buddha-Sinnbilder, die dritte Buddha-Darstellungen umfaßt. Von diesen Gruppen und ihren Untergruppen geben wir im folgenden Beispiele.

Gruppe 1: *nāgas*

In Amarāvati sind *stūpaṭapaṭas* erhalten, die noch die ältere *stūpa*-Form ohne *āyākas* und ohne *āyākakhaṃbhas* zur Darstellung bringen. Nr. 22 in BARRETT'S Katalog ist ein Beispiel dafür, Nr. 49 ein anderes. Beide bringen im Mittelfeld der Trommel, also an der Stelle, die später der *āyākaṭapaṭa* einnimmt, einen fünfköpfigen *nāga* in kalligraphisch wohlgeordneten Verschlingungen, die an Leonardos oder Dürers Knotenspiele erinnern. Bei 22 erhebt sich der *nāga* zwischen Pfeilern, die aus einem *punṇa-ghaṭa* entspringen, den Schaft mit Lotosmedaillons besetzt haben und von einem Tierkapitell bekrönt sind. Bei 49 werden einfachere Pfeiler mit Lotosmedaillons zur seitlichen Einrahmung benutzt. Handelt es sich hier um Vorläufer der *āyākaṭapaṭas*, so gibt Nr. 93 in BARRETT'S Katalog die Fortentwicklung des *nāga*-Typs mit allen Beigaben des späteren *āyāka-stūpas*. Der *nāga* erhebt sich über der Mondsteinschwelle und einer schmalen *vedikā* zwischen den von zwei Löwenpaaren flankierten Torwangen und Torpfeilern. Auf dem *āyāka*-Fries ist die Erhebung der Haarlocke, die Erleuchtung und die erste Predigt zu erkennen.

Gruppe 2: *Sinnbilder*

In Gruppe 2 fassen wir *stūpaṭapaṭas* zusammen, die auf ihren *āyākaṭapaṭas* Sinnbilder des Buddhismus, meist im Zusammenhang mit Ereignissen aus dem Leben des Erhabenen zur Darstellung bringen.

2a: Thron

Die erste Untergruppe (2a) bringt die Darstellung des leeren Thrones zusammen mit den *Buddhapadas*. Das Beispiel stammt aus Nāgārjunakoṇḍa. Der *āyākaṭapaṭa* zeigt den Thron unter einem baldachin- oder pavillonähnlichen, nach allen Seiten offenen überkuppelten Vierstützenbau. Begleitfiguren stehen auf den benachbarten Platten an der *stūpa*-Trommel.

2b: *cakra*

Die zweite Untergruppe (2b) zeigt den *dharma-cakra-pravartana* auf dem *āyākaṭapaṭa*. Das eindruckvollste Beispiel bietet der bekannte *stūpaṭapaṭa*

des Government Museums Madras, der nach vorherrschender Meinung das Aussehen des großen *stūpa* von Amarāvati wiedergeben soll. Das Rad wird hier als Bekrönung einer Säule mit Tierkapitell dargestellt, die von Verehrern umgeben ist. Ebenso stellt das andere Beispiel die erste Predigt im Tierpark von Benares dar, es ist nur als Bruchstück erhalten und wesentlich einfacher ausgeführt. Am Fuße des radbekrönten *stambha* steht auch hier der leere Thron des Predigers. Insofern liegt eine erweiterte Darstellung des Typs 2a vor.

2c: erzählende Medaillons

Bei den Untergruppen 2a und 2b sind die Buddhasinnbilder in repräsentativen Anbetungsszenen aufgebaut. Bei der dritten Untergruppe (2c) stoßen wir auf die Verwendung erzählender Szenen als *āyākaṇa*. Das Beispiel aus Amarāvati gibt zwei im Vergleich zu anderen unverhältnismäßig große Medaillons übereinander. Im oberen ist der „Große Abschied“ abgebildet. Geleitet von den Göttern, erscheint das Pferd des scheidenden Bodhisattva allein, sein Reiter bleibt unsichtbar. Im unteren Medaillon dagegen wird Buddha in Menschengestalt in *dhyānamudrā* dargestellt und damit auf seine Meditation zur Erlangung der *bodhi* hingedeutet. Insofern ist dieses Relief bereits eine Überleitung zur nächsten Gruppe, bei der Buddha in Menschengestalt auftritt.

Gruppe 3: Buddhabilder

In Gruppe 3 ergeben sich wiederum drei Untergruppen.

3a: Buddha beschirmt von Mucilinda

Die erste Untergruppe 3a wirkt wie eine Anknüpfung an die *nāga*-Darstellungen der Gruppe I. Es handelt sich um den Schlangenkönig Mucilinda, der einst den Buddha bei einem Unwetter in siebenfacher Umschlingung beschirmte. Bei dem Beispiel aus Nāgārjunakoṇḍa sitzt Buddha in *abhaya-mudrā* auf dem zusammengerollten Schlangenkörper und trägt die sieben Häupter des Nāgafürsten wie eine Gloriolen um den Kopf. Ein Bruchstück im Government Museum zu Madras gibt die sinnbildliche Vorstufe: Der Schlangenkönig ist abgebildet, Buddha selbst aber bleibt unsichtbar. Seine Gegenwart zeigen lediglich die Fußabdrücke an, die innerhalb der Ringe des zusammengerollten Schlangenneibes zu sehen sind.

3b: Buddha sitzend

Auf Beispielen aus Amarāvati, Gümnaḍiurru und Nāgārjunakoṇḍa finden wir den sitzenden Buddha, der mit seiner in *abhayamudrā* erhobenen rechten Hand den Gläubigen Furchtlosigkeit predigt.

3c: Buddha stehend

Am wirksamsten gelingt die Darstellung des stehenden Buddha, ebenfalls mit in *abhaya-mudrā* erhobener rechter Hand. Dem Gläubigen mochte es vorkommen, als ob ihm der Buddha aus dem Inneren des *stūpa* entgegenträte. Der bis dahin bildlos in dessen Kern Eingeschlossene offenbart sich nun in menschlicher Gestalt als Schützer und Gnadenspender. Das Beispiel stammt aus Amarāvati.

Die hier in drei Gruppen aufgestellte Folge ist als Entwicklungsreihe zu betrachten und nicht ohne näheres Zusehen als chronologische Ordnung. Es liegt zum Beispiel auf der Hand, daß der *nāga-āyākaṭa* aus Amarāvati, Nr. 93 des Britischen Museums, stilistisch später anzusetzen ist als die frühen Beispiele desselben Typs. Damit, daß alte Themen in späteren Zeiten wieder aufgenommen werden, ist immer zu rechnen. Die hier gegebene Ordnung ist vom Motiv abgelesen, nicht vom Stil. Nur mit Vorsicht dürfte sie auch zur Chronologie heranzuziehen sein. In Āndhradeśa gehen bekanntlich anikonische und ikonische Bilder lange nebeneinander her. Wir beobachten den Schritt vom *stūpa* ohne *āyāka* zum *stūpa* mit *āyāka* innerhalb der *nāga*-Gruppe und verfolgen den Übergang von sinnbildlicher zu ikonischer Darstellung in den Gruppen 2 und 3. Indem wir dieser Entwicklung nachgehen, kommen wir zu der Feststellung, daß der Schmuck der Torregion mit der Buddhaerscheinung eine Errungenschaft der Schule von Āndhradeśa zu sein scheint. Die Konfrontation des Gläubigen mit der aus dem *stūpa* hervortretenden Epiphanie des Erhabenen war ein entscheidender Einschlag für die nachfolgende Entwicklung. Selbst in Sāñcī 1 wurden in der Guptazeit nachträglich Buddhaplastiken hinter den *torāṇas* aufgestellt, so daß sich der Eintretende dem Buddha leibhaftig gegenüber sah⁶. Der *āyākaṭa* mit dem menschengestaltigen Buddhabild, wie er sich in Amarāvati und an anderen Orten in Āndhradeśa im 2. und 3. nachchristlichen Jahrhundert herausgebildet hat, läßt uns einen Blick in die Genese des Kultbildes im Süden tun.

Nachdem wir diese Entwicklung an den *stūpas* in Āndhradeśa verfolgt haben, erinnern wir uns an die *āyākaṭas* von Mathurā. Beim zweiten aus den Kaṅkali Tila ausgegrabenen jainistischen *stūpa* haben sich zwölf solche Steinplatten gefunden, von denen wir eine hier als Beispiel sehen. Nach V. S. AGRAWALA⁷ sollen 16 zum ganzen *stūpa* gehört haben. Sie waren rund um den *stūpa* angebracht, vier in jeder Himmelsrichtung, und bei der *pūjā* wurden darauf Blumen aufgehäuft. Jede war, wie die Inschriften zeigen⁸, einem bestimmten Arhat geweiht. Eine architektonische Funktion

⁶ Vgl. H. RAU, *Die Kunst Indiens*, Stuttgart 1958, Taf. 44.

⁷ Agrawala, *Indian Art*, 231 f.

⁸ H. LÜDERS, *Mathurā Inscriptions*, Göttingen 1961, § 17, 18, 19.

hatten sie demnach nicht und keine Beziehung zu einem *āyāka*. Solche Vorbauten besaßen die *stūpas* in Mathurā, soweit wir wissen, nicht. Der kleine Tirthankara im Zentrum widerspricht wohl unserer Feststellung nicht, daß es sich hier um eine sinnbildliche Darstellung handelt, vergleichbar der Gruppe 2 in Āndhradeśa. Auf einem solchen *svastikapata* sind gleich eine Fülle glückbringender Symbole angehäuft wie *svastika*, *triratna*, *mīna-mithuna*. Vier Atlanten füllen die Ecken. Eine Entwicklung zum die Darstellung beherrschenden Kultbild hin wie in Āndhradeśa läßt sich bei den *āyāgapata*s von Mathurā nicht feststellen.

Auch bei den *stūpas* der buddhistischen Kulthöhlen findet sich zunächst nichts mit der Sonderentwicklung in Āndhradeśa Vergleichbares. Wie unter freiem Himmel dienen die *stūpas* in den Höhlen der Verehrung und Umwandlung. In Āndhradeśa finden sich wenige Beispiele: Guṇṭupalle, an der Straße gelegen, die von Magadha durch das Tal des Son- und des Jyotīrathāflusses an den Unterlauf der Godāvarī führte. Als Ableger der Höhlen aus der Aśokazeit in den Barābarhügeln ist hier ein verwandter Rundbau entstanden, der nicht viel später als seine Vorbilder datiert werden kann. Eine Fortsetzung hat der Höhlenbau in Āndhradeśa nur noch in Saṅkārāma an der Straße nach Kalinga gefunden. Dann verlegt sich sein Schwerpunkt in den westlichen Teil des Dekkhan, wo sich in Kondivte ebenfalls ein früher Rundbau im Felsen findet. Dann folgen nacheinander die Felsenklöster von Bhājā, Kondāne, Pitalkhorā, Ajaṅṭā in seinen Anfängen, Nāsik, Junnār, Kārli, Kaṅheri. In ihren *caitya*-Hallen stehen die *stūpas* in der frühen symbolischen, kargen Gestalt ohne Kultbild. Natürlich gibt es nur einen *pradakṣiṇāpatha*, den unteren. Der obere wird an der Trommel des *stūpa* durch eine in Relief ausgeführte *vedikā* angedeutet, die nur eine schmückende Funktion hat. Ein *āyāka* findet sich nicht.

Das Kultbild tritt erst bei der zweiten Blüte der Felsenklöster im westlichen Dekkhan seit der Mitte des 5. Jahrhunderts auf, deren Mittelpunkte Ajaṅṭā und Elūrā waren. Betrachten wir sie näher, etwa in Ajaṅṭā 19 und Ajaṅṭā 26, dann fällt die Verwandtschaft dieser aus dem *stūpa* heraustretenden Buddhas und ihrer architektonischen Umrahmung mit den *āyākapata*s aus Āndhradeśa auf. Dem *stūpa* ist auch hier ein Vorsprung vorgelegt. Da es sich nicht um freistehende, sondern in den apsidalen Kultbau eingeordnete *stūpas* handelt, nur an der Frontseite. Der Gläubige schreitet durch die lange, dämmerige Halle darauf zu und die Illusion, daß sich der *stūpa* öffne und der Gnadenspender hervortrete, ist um so vollkommener, je mehr sie von dem Licht unterstützt wird, das durch das riesige *caitya*-Fenster im Höhleneingang hereinflutet und mit dem Sonnenstand wandert.

Zwischenglieder, welche die zeitliche Distanz von zwei Jahrhunderten überbrücken könnten, haben sich bisher nicht finden lassen. Es ist denk-

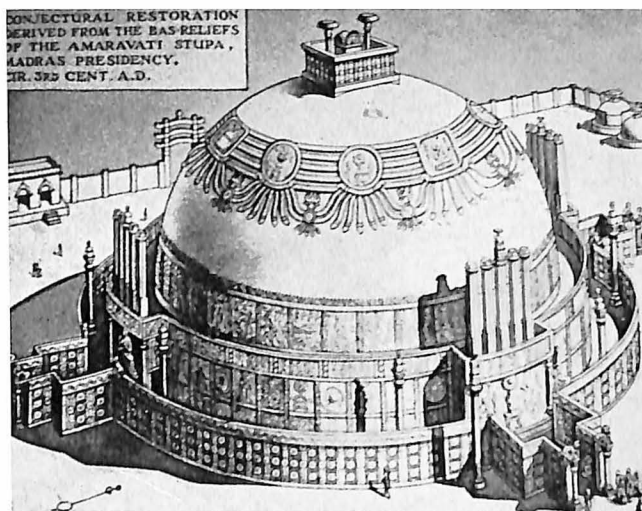


Abb. 1: Amarāvati. Rekonstruktion des Großen Stūpa (Brown)



Abb. 2: Amarāvati. Stūpapaṭa mit nāga

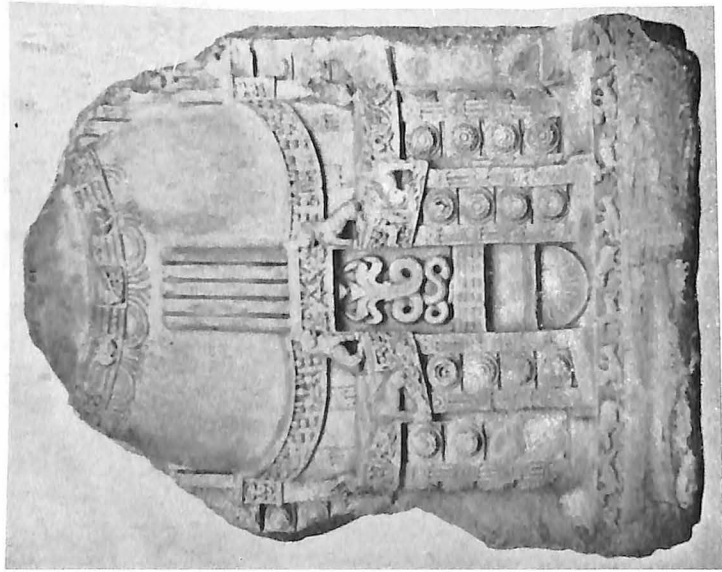


Abb. 3: Amarāvati. Stupaṣaṣa mit nāga

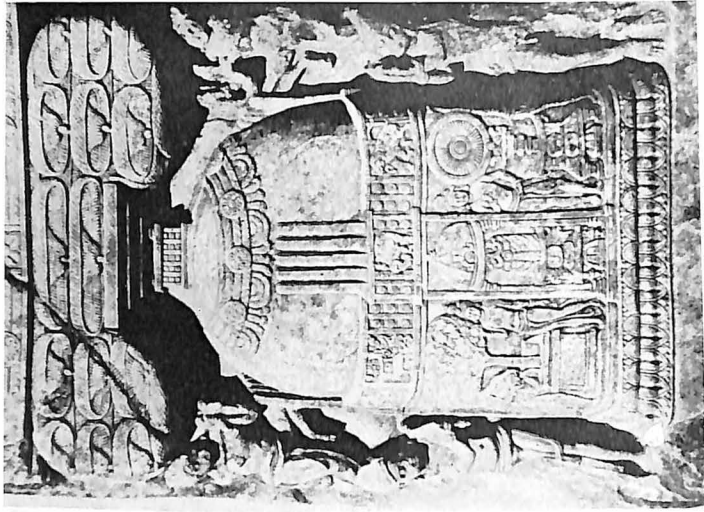


Abb. 4: Nāgārjunakoṇḍa. Stūpaṣaṣa mit Hetoiṃasia

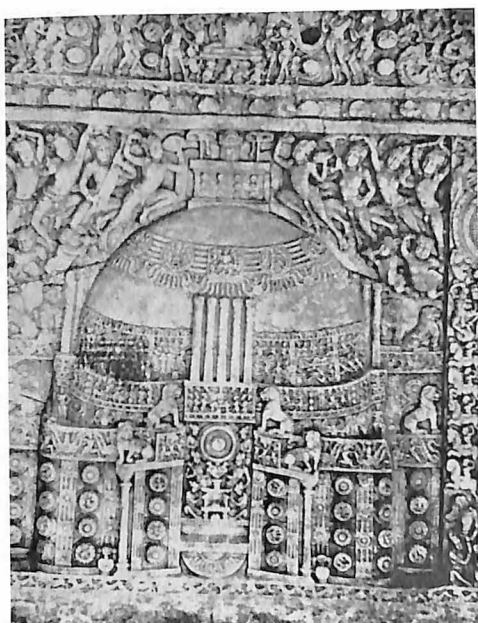


Abb. 5: Amarāvati. Stūpapaṭa mit cakra

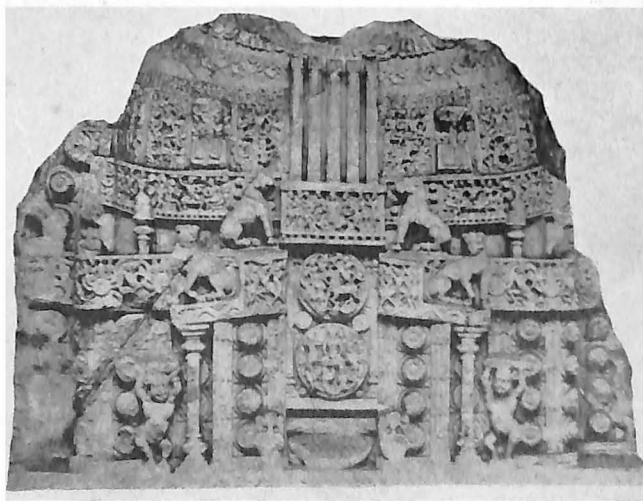


Abb. 6: Amarāvati. Stūpapaṭa mit erzählenden Medaillons



Abb. 7: Nāgārjunakoṇḍa. Stūpapāṭa. Mucilinda beschirmt den Buddha



Abb. 8: Amarāvati. Stūpapāṭa. Mucilinda beschirmt Buddha, der durch Fußspuren symbolisiert ist

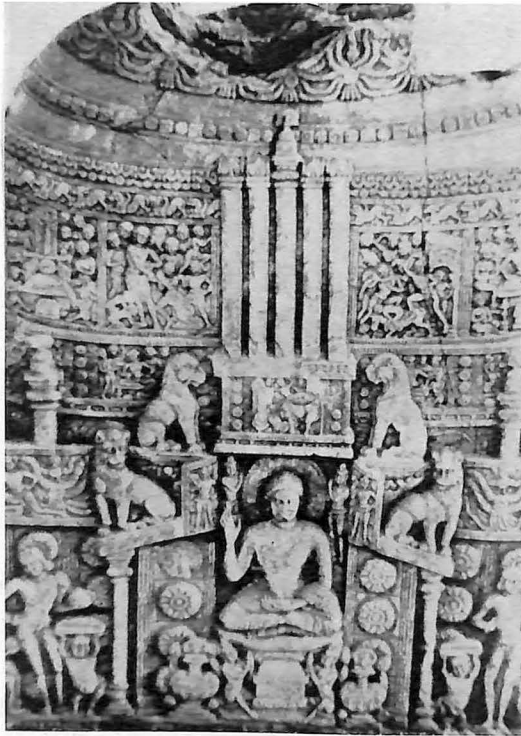


Abb. 9: Gummaḍiḍuṛru. Stūpapaṭa. Buddha, sitzend,
in abhayamudrā



Abb. 10 Amarāvātī. Stūpapaṭa mit stehendem Buddha
in abhayamudrā



Abb. 11: Svastikapata. Mathurā, vom 2. aus dem Kaṅkali Tīla ausgegrabenen stūpa

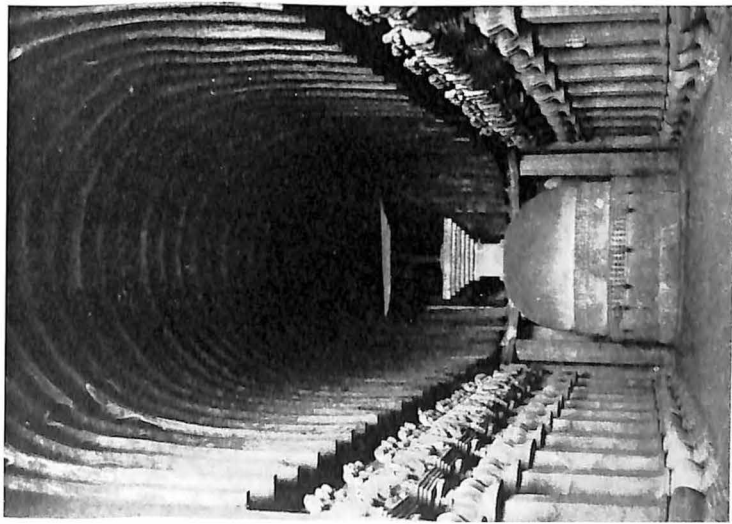


Abb. 12: Kārli, caitya-Halle



Abb. 13: Ajanta Höhle 19

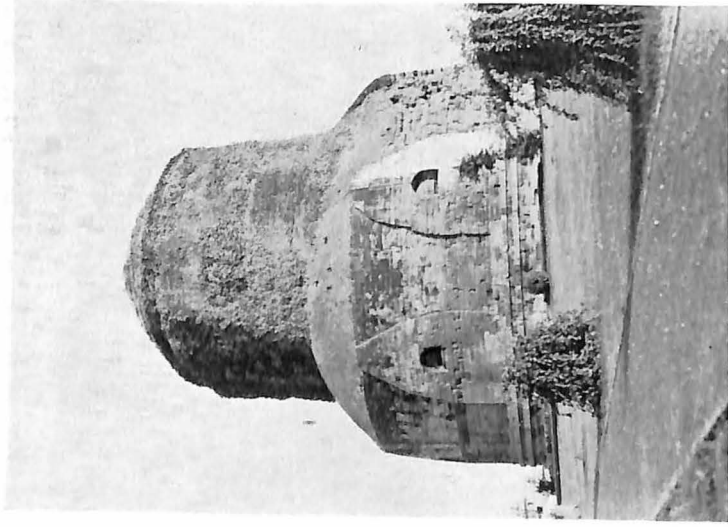


Abb. 14: Sārṇāth, Dhāmekh-Stūpa

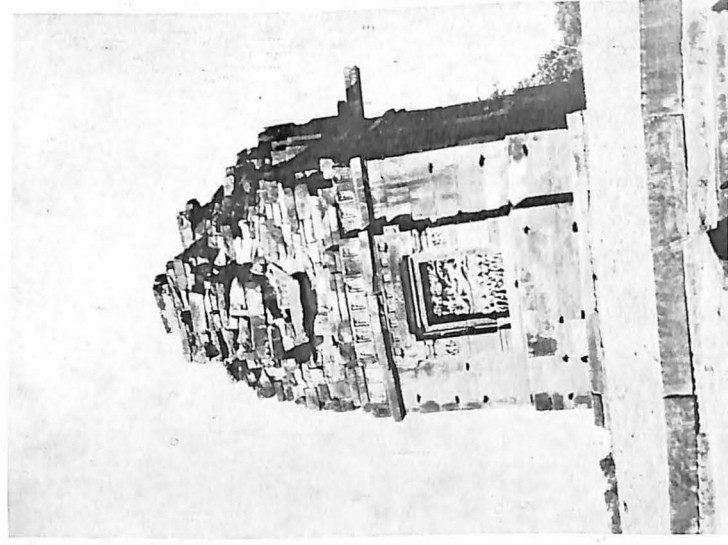


Abb. 15: Deogarh, Daśavatāratempel

bar, daß die in allem Glanz aufrechtstehenden *stūpas* von Āndhradeśa stark genug waren, ihren Einfluß im Nordwesten des Dekkhan wirksam zu machen. Die *āyākakambhas* sind freilich verlorengegangen. Man bedurfte ihrer Aufmerksamkeit gebietenden, akzentuierenden Funktion nicht innerhalb der Kulthöhle und in einem Augenblick, in dem der *āyākapaṭa* zu einem Kultbild heranwuchs, das mit seinen Größendimensionen im Verhältnis zum *stūpa* ohnehin beherrschend wirkte.

Auch bei freistehenden Monumenten der Klassik läßt sich die Nachwirkung der *āyākapaṭas* aus Āndhradeśa feststellen. Der Dhāmekh-Stūpa von Sārnāth gibt ein Beispiel. Die *āyākas* sind hier zu flachen Risaliten geworden, acht an der Zahl, in deren hoch angebrachten Nischen weithin sichtbar Buddhabilder thronen.

Eine weitere Bemerkung sei zum Schluß angefügt. Sie betrifft die Anfänge des hinduistischen Tempelbaus und als Beispiel den Daśāvātāratempel zu Deogaṛh bei Lalitpur, U.P.⁹ Von dem einstigen Podiumstempel des *pañcāyātana*-Typs ist nur der kubische Unterbau der Cella erhalten. Im Westen öffnet sich der Eingang mit einem reich dekorierten Türrahmen, an den drei übrigen Seiten befinden sich *ghanadvāras* mit Viṣṇudarstellungen. Diese Skulpturenschmuck tragenden Bauteile sind wie *āyākas* durch risalitartige Vorsprünge vor die glatten Tempelwände gestellt, so daß sich nach allen vier Seiten bebilderte Tabernakel ergeben, die zum Verweilen und Betrachten einladen. Das westliche erlaubt durch die offene Tür direkt den Blick ins Heiligtum, wo der Gott wohnt. An den anderen drei Seiten aber offenbart sich der Gott durch *ghanadvāras* hindurch. Der Gläubige schaut die Wirkenskraft des Gottes, die aus der geschlossenen Cella hinausstrahlt und die sich in verschiedenen Erscheinungen des Gottes manifestiert. Im Süden ist es Viṣṇu Anantaśāyin, im Osten Naranārāyaṇatapascaryā, im Norden Gajendramokṣa.

Wie der Buddha in Ajaṅṭā 19 aus seinem *stūpa* hervortritt, so zeigt sich in Deogaṛh Viṣṇu seinen Gläubigen durch die Wände der Tempelcella hindurch. Die formalen Gegebenheiten weisen auf die *stūpas* in Āndhradeśa zurück, wo dieses Prinzip zum ersten Mal künstlerische Gestalt erhalten hat. Das Prinzip der göttlichen Epiphanie im *ghanadvāra* ist das gleiche wie das der Buddhaerscheinung auf dem *āyākapaṭa*.

⁹ Vgl. H. RAU, *Stilistische Anmerkungen zu den Bildwerken des Daśāvātāratempels in Deogaṛh*, in: Jahrbuch des Südasien-Instituts der Universität Heidelberg 1966, 118 ff.

DIE MOGHUL-MALEREI NORDWEST-INDIENS UNTER PERSISCHER UND AFGHÄNISCHER HERRSCHAFT

VON HERMANN GOETZ, HEIDELBERG

Als das Moghulreich in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts sich in einen losen Staatenbund auflöste, zerfiel auch die bis dahin überwiegend am Kaiserhofe gepflegte, und in ihrem Geschmack von diesem bestimmte Malerei in eine Reihe sich mehr und mehr differenzierender Lokalschulen an den Höfen der jeweiligen Machthaber. Viele solche Lokalstile sind uns heute bekannt, trotz der Schwierigkeiten, welche uns die wechselnden Schicksale der einzelnen Teilstaaten, und damit die Ab- und Zuwanderung von Malern, bei einer säuberlichen Stildefinition immer wieder bereiten.

An diesen politischen Schwierigkeiten ist bisher die Identifikation einer Gruppe von Malereien gescheitert, welche gerade kulturhistorisch besonders interessant ist, nämlich diejenige Nordwest-Indiens im 18. und frühen 19. Jahrhundert. Denn der Panjāb und die anstoßenden Wüsten Rājasthāns, bzw. Bergtäler des westlichen Himālaya waren damals, wie schon einst im Zeitalter der Indo-Griechen, Parther, Skythen, Hunnen und Türken, der Schauplatz des Zusammenpralls mit außerindischen Großmächten und Kulturen.

Seit den Tagen Kaiser Akbars hatte sich der Nordwesten eines ungestörten Friedens erfreut. Mit der Eroberung 1738–1739 durch Nādir Shāh und dann durch Ahmad Shāh Durrānī (1747–1773) und dessen Nachfolger Timūr Shāh (1773–1793) und Shāh-Zamān (1793–1800) fiel der Panjāb zuerst an Persien und danach an Afghānistān. Aber dieser Besitz wurde erst von den Nawābs des Panjāb, Zaqariā Khān, Adīna Beg Mir Mannū, und Moghlānī Bēgam, dann von den Marāthen, schließlich von den Sikhs, und im Himālaya von den Katoch- und Dogrā-Rājputen bestritten. Für die Kunst waren solche unruhigen Zeiten katastrophal. Zaqariā Khān hatte dank seiner vorsichtigen Politik noch leidliche Zustände aufrecht zu erhalten gewußt. Er ist der Erbauer der Bēgampuri-Moschee und der Zarūrwalla Maqbara in Lahore. Aber die letzte Moghul-Moschee dort ist die kleine Sonehri Masjid 1753. Maler wanderten beim Einfall Nādir Shāhs nach Bikāner und in die Rājputenstaaten des Himālaya aus, vor allem nach Guler und Jammū, und später wieder seit den Afghānen-Einfällen. Und ebenso müssen wir eine solche Abwanderung nach Kaschmir vermuten, welches zwar von

SUMMARY

The stūpapaṭas of Amarāvātī and other stupas in Āndhradeśa in the region of the Kṛṣṇā and Godāvarī estuaries show the construction of the stūpa during the Śatavāhana era. In contrast to the earlier forms the gate is opened towards the front and the āyākapaṭa is visible from far, emphasised especially by the five āyākakhambhas, which tower above it. At the beginning there were reliefs of nāgas, then later symbols like the throne and the wheel and finally Buddha images, which were placed at this important place in the sanctum which called all to pūjā. There is a clear and uninterrupted development from the representation of nature demons to symbols and lastly to cult images.

This development which can be seen in the stūpapaṭas throws light on the history of the Buddhist cult image, which appears unexpectedly in the cult caves in the Western Ghats as if the stūpa which till then was without images, was suddenly opened and the Buddha image uncovered, which had been hidden in it. It seems obvious that there is a distinct influence from the south east art centre in Āndhradeśa on the other art centre within the Śatavāhana region in the Western Ghats via lost or not yet excavated intermediary centres on the commercial routes which crossed the Deccan. The principle of the divine ephiphany in the ghanadvāra which is to be seen in the early Gupta temples is related and perhaps also influenced.

